

RIVALES AMOROSOS Y MODELOS MASCULINOS EN LAS SONATAS DE VALLE-INCLÁN

CARLOS FEAL

State University of New York at Buffalo

Leyendo las *Sonatas* llama la atención que Bradomín, el donjuanesco protagonista, no rivalice prácticamente con otros hombres, a diferencia del don Juan tradicional. Otro aspecto notable de las *Sonatas*, relacionado con el anterior, es la ausencia del padre de Bradomín. Curiosamente, el narrador-protagonista, tan dispuesto a exponer su genealogía (como aristócrata que es), no menciona nunca a su progenitor. Según decimos, los dos hechos —ausencia (casi completa) de rivales masculinos y falta de padre— se vinculan, ya que en la figura paterna cabe ver, conforme a la estructuración edípica de la psique humana, el primer rival amoroso. Ausente éste de la memoria, se esperaría que su sombra deje de proyectarse sobre otros hombres, posibles rivales. Por tanto, el marqués de Bradomín, en el universo donjuanesco, se singulariza netamente como un don Juan sin padre¹. La relación materno-filial y la entablada entre los dos sexos no suelen hallar, pues, obstáculo en ninguna otra presencia masculina. Si para el varón tal circunstancia es placentera, no deja menos de provocar

¹ En el mito de don Juan (ejemplificado por Tirso, Molière, Zorrilla, etc.) lo normal es la ausencia de la madre y no del padre. El personaje clave del Comendador duplica, en los ejemplos canónicos, la figura del padre, mostrando a ésta en su típico papel de «portador de la ley» (*porteur de la loi*, en terminología lacaniana). Cierto, aunque excepcionales, se dan modernamente casos de don Juan sin padre (o enmadrado) en autores como Byron y Unamuno. (Véase mi *En nombre de don Juan*.)

inconvenientes, al hacer susceptible a aquél de sometimiento al imperio exclusivo de la madre (o de la mujer que la reemplaza). Además, desprovisto del modelo paterno, está obligado el hijo a buscarse otros modelos donde asentar su masculinidad y a partir de los cuales erigir su ideal del yo. Me propongo analizar, en la *Sonata de estío* (1903), la problemática derivada de los hechos que acabo de aducir. Pero antes haré un breve comentario sobre la *Sonata de otoño* (1902), la cual revela ya la estructura abarcadora de las cuatro sonatas.

Transcurre la acción de la *Sonata de otoño* en el palacio de Brandeso, donde Concha, enferma de muerte, recibe a su primo y amante, Bradomín. Aunque Concha es una mujer casada, falta del palacio de Brandeso el personaje del marido, a quien alude el narrador en términos sarcásticos: «Aquella niña casada con un viejo, tenía la cándida torpeza de las vírgenes. [...] Hay maridos y hay amantes que ni siquiera pueden servirnos de precursores [...]» (334-35). El marido de Concha se asemeja en lo esencial al de María Antonieta, el conde de Volfani, en la *Sonata de invierno* (1905). Si bien María Antonieta, para alejarse de Bradomín, su amante, alega que tiene que cuidar a Volfani, no habría nada que temer del marido mismo, víctima de una grave dolencia: «Volfani estaba en un sillón, deshecho, encogido, doblado y con la cabeza colgante» (494). A la incapacidad del marido apunta luego una dama: «quedóse como un niño: Le visten, le sientan en un sillón y allí se pasa el día: Dicen que no conoce a nadie» (558).

Sin embargo, en *Otoño*, un personaje episódico suscita los celos del marqués: el paje Florisel, quien cuenta apenas doce años, y respecto al cual Concha —madrina suya— es una obvia figura materna². La ausencia de rivales masculinos no impide, pues, a Bradomín sentir desazón. Falto de padre con el cual identificarse, y acceder así al poder representado por éste, Bradomín, frente a la mujer, perpetúa en gran medida la relación hijo-madre, placentera y temible a la vez. No en vano el marqués fantasea, a veces, a Concha como una figura materna: «Concha se sonrió como hacen las madres con los caprichos de sus hijos pequeños» (300), «los ojos de Concha lo examinaron todo con maternal cuidado» (314). Tal fantasía origina otra: la de la mujer-

² Para un estudio de esta relación y, en general, de la *Sonata de otoño*, véase mi artículo «La realidad psicológica en la *Sonata de otoño*».

madre atraída por una *imago* filial. O sea, el padre ausente deja la vía abierta no sólo a Bradomín (el hijo amante) sino también a otros posibles sujetos, asimilables a él, como el pajecillo citado, ahijado de Concha. Ninguna autoridad por encima de la de Concha en el palacio de Brandeso, tal como, parejamente, en el palacio de Bradomín reina sola la madre del marqués: «llevaba vida retirada y devota en su Palacio de Bradomín. Era una señora de cabellos grises, muy alta, muy caritativa, crédula y despótica. Yo solía visitarla todos los otoños. Estaba muy achacosa, pero a la vista de su primogénito, parecía revivir» (383). También la otoñal, enferma Concha revive ante la presencia del marqués y, asimismo, ante el espectáculo halagüeño de los celos de éste: «sobre su boca pálida, la risa era fresca, sensual, alegre» (337). Tal risa desazona a Bradomín por creer que, ahora, la sensualidad de la mujer la motiva otro hombre. El rival se cuela por el hueco mismo que ha dejado el padre ausentándose. Hacia el final de la sonata leemos esta reflexión de Bradomín sobre Concha: «¿Pero acaso la más blanca y casta de las amantes ha sido nunca otra cosa que un pomo de divino esmalte, lleno de afroditas y nupciales esencias?» (414). Por más que «blanca y casta», la mujer —nueva Venus— revela plenamente su faz inquietante.

Advertimos, pues, lo necesario —para Bradomín— de procurarse un recio modelo vil, con el cual contrarrestar el poderío femenino. El ideal del hombre fuerte lo encarna, en *Otoño* —y, en general, en la obra valleinclanesca—, don Juan Manuel Montenegro, futuro protagonista de las *Comedias bárbaras*. Frente al enmadrado Bradomín, don Juan Manuel, aunque conquistado, se mueve en un mundo de hombres, a los cuales impone su voluntad. Pero importa notar el linaje común de don Juan Manuel y Bradomín, coincidentes ambos en descender de Roldán, uno de los Doce Pares. Don Juan Manuel pretende que Roldán no murió en Roncesvalles, y narra entonces una historia sorprendente:

—¡Como yo también desciendo de don Roldán, naturalmente estoy muy bien enterado de estas cosas! Don Roldán pudo salvarse, y en una barca llegó hasta la isla de Sálvora. Atraído por una sirena naufragó en aquella playa, y tuvo de la sirena un hijo, que por serlo de don Roldán se llamó Padín, y viene a ser lo mismo que Paladín. Ahí tienes por qué una sirena abraza y sostiene tu escudo en la iglesia de Lantañón (358).

La sirena que abraza el escudo de Bradomín configura a éste definitivamente como un don Juan sometido al imperio materno ³. En el pasado, el aprisionado o seducido por la sirte maternal es Roldán, de quien supuestamente desciende Bradomín. Roldán (y, por extensión, su moderno descendiente) recuerda aquí al don Juan tirsiano, acogido por Tisbea al naufragar en las costas tarraconenses. O al don Juan de Byron —como Bradomín, un don Juan sin padre—, que tras sufrir similar naufragio halla solaz en sus amores con Haidée ⁴.

Ocupémonos ahora de la *Sonata de estío*. Aquí Bradomín no tiene la partida tan fácil. Pues la Niña Chole, objeto del deseo de Bradomín, es una mujer casada y su marido —a diferencia del de Concha o el de la condesa Volfani— no es ningún impotente o tarado. Tras el desembarco en Veracruz, la Niña amenaza al marqués, quien intenta seguirla: «vea que camino a reunirme con mi marido y no quiera balearse con él. Pregunte y le dirán quién es el general Diego Bermúdez» (185). La relación dual o imaginaria entre la Niña Chole y Bradomín se transforma, con la mención del general Bermúdez, en relación triangular, que —en terminología lacaniana— sitúa al marqués en el orden simbólico (presidido por la «ley del padre») ⁵. Curiosamente, en la sonata acaba revelándose que el general Bermúdez es a la vez marido y padre de la Niña Chole: algo imposible legalmente, pero atenido, como otros hechos, a la estructura de la psique y su proyección social o dis-

³ No se me oculta la procedencia real de ese escudo, muy bien documentada por William J. Smither: «Ni en Lantañón ni en Lantaño se ve tal escudo, pero sí en la iglesia de San Benito, Fefiñanes, Cambados, donde la sirena con escudo está tallada en la piedra clave de la bóveda del crucero. Ese arreglo de sirena y escudo, propio de la familia de los Mariño de Lobeira [...], tuvo su origen legendario en el Salnés, en la ría de Arosa y en su isla de Sálvora [...]. Es uno de los blasones más ubicuos de la región» (81). Literariamente, lo que importa destacar es la perfecta integración de este motivo —a través de la leyenda contada por don Juan Manuel— en el mundo fantástico valleinclanescos.

⁴ Sobre el carácter maternal de Tisbea y Haidée, véase mi *En nombre de don Juan*, 15-16, 121-22.

⁵ «"Imaginary" is the term used by Lacan to designate that order of the subject's experience which is dominated by identification and duality. Within the Lacanian scheme it not only precedes the symbolic order, which introduces the subject to language and Oedipal triangulation, but continues to coexist with it afterward» (Silverman, 157). Notemos que es sólo ahora, en Veracruz, cuando Bradomín y la Niña por vez primera intercambian palabras, y no simplemente miradas o sonrisas.

cursiva⁶. Lo reprimido —la figura del padre en cuanto rival— asoma, pues, aquí de modo muy obvio.

La aparición del general Bermúdez se demorará, sin embargo, y hasta entonces Bradomín goza de su ventaja sobre la Niña Chole. Así llegan juntos a un convento regido por Comendadoras Santiaguistas, donde ambos piden hospedaje. A la monja que lo recibe, Bradomín declara: «Soy el Marqués de Bradomín, hermana, y mi ruta acaba en esta santa casa» (191). Como la mentira en general, revela la de Bradomín una verdad inconsciente. La monja interpreta las palabras de él: «Si desea ver a la Madre Abadesa, le llevaré recado» (191). Subrayemos que el convento —recinto maternal— es una fundación española, y española es también la Madre Abadesa. Incluso las Comendadoras Santiaguistas remiten a un universo extrañamente familiar. Fueron nombradas ya en la *Sonata de otoño*, a propósito del sepulcro de doña Beatriz de Montenegro en la capilla del palacio de Brandeso: «El sepulcro tenía la estatua orante de una religiosa en hábito blanco como las Comendadoras de Santiago» (397). Bradomín da, pues, con el mundo inconscientemente buscado. O, en otros términos, es ese mundo (correspondiente a los deseos infantiles) el recreado aquí por la imaginación del autor.

Y no sólo española resulta la Madre Abadesa sino, específicamente, gallega. Ella misma hace su presentación: «Yo también soy española, nacida en Viana del Prior. Cuando niña he conocido a un caballero muy anciano que llevaba el título de Marqués de Bradomín. ¡Era un santo!» Bradomín contesta: «Además de un santo, era mi abuelo» (193). Viana del Prior es nada menos que el lugar donde Bradomín, según declara al comienzo de la *Sonata de otoño*, «cazaba todos los otoños» (284). Allí recibe la carta de la pobre Concha, desde el palacio de Brandeso, «a pocas leguas de jornada» (284). Por otra parte, el otoño es la estación en que Bradomín solía visitar a su madre (*Otoño*, 383). Cabe suponer que el palacio de ésta, o sea, el de Bradomín, se halla situado en (o cerca de) Viana del Prior⁷. Se explica, entonces, que la abadesa haya conocido, de niña, al abuelo de Bradomín. La coincidencia

⁶ Tiene interés saber que Bermúdez era el segundo apellido del padre de Valle-Inclán. (Véase Rubia Barcia, 11.)

⁷ Como afirma William J. Smither (119), «Viana [del Prior] es una de las grandes invenciones toponímicas de don Ramón». Sobre este lugar, son interesantes las siguientes líneas del mismo erudito: «En esa obra [*Los cruzados de la causa*]

es prodigiosa. En pleno México vamos a dar al mismísimo reducto natal. La fantasía del autor sigue, soberana, disponiendo de los hechos a su antojo. Poco después, Bradomín confiesa su atracción por esta figura materna: «La Madre Abadesa, con su hábito blanco, estaba muy bella, y como me parecía una gran dama, capaz de comprender la vida y el amor, sentí la tentación de pedirle que me acogiese en su celda, pero fue sólo la tentación» (201). La ironía valleinclanesca permite rebajar o distanciar el afecto sentido, que puede de esa forma hallar expresión. Estaríamos en el caso de lo que —siguiendo a Schlegel— llamaremos «ironía romántica», la cual constituye «la única disimulación involuntaria y a la vez totalmente deliberada [...] todo debería ser lúdico y serio, inocentemente abierto y profundamente oculto»⁸.

Pero volvamos al abuelo de Bradomín. La Madre Abadesa, amante de las tradiciones y ella misma noble, considera santo al antiguo marqués de Bradomín, aunque éste, en palabras de su nieto, «hizo la guerra [en México] cuando la sublevación del cura Hidalgo» (194). O sea, fue un revolucionario, detalle que la abadesa no ignora tampoco. En la *Sonata de invierno* (459) es, curiosamente, a Xavier a quien se le atribuye haber hecho la guerra en México. Bradomín no lo niega, aunque nunca antes, en sus memorias, ha dejado constancia de ello⁹.

el palacio del Marqués está en "Viana del Prior" y sus contornos se hacen aún más proteicos cuando nos damos cuenta de su parecido —sobre todo por la gran plaza— con el palacio de Fefiñanes en Cambados [...]. Así es que en *Los cruzados de la causa* el pazo de Bradomín y su ambiente urbano combinan aspectos de tres sitios íntimamente relacionados con la vida de don Ramón: Puebla del Caramiñal, Villagarcía de Arosa, y el barrio Fefiñanes de Cambados» (75).

⁸ Cito por D. C. Muecke, 24. Muecke (97) señala que «los casos más claros, quizás más conscientemente ejemplares, de ironía romántica se hallan no en el período romántico sino a principios el siglo XX en las novelas de Thomas Mann [...]». ¿No podría añadirse aquí el nombre de Valle-Inclán?

⁹ En *Luces de bohemia* (1920), a la pregunta de Rubén Darío: «Marqués, ¿cómo ha llegado usted a ser amigo de Máximo Estrella?», responde Bradomín: «Max era hijo de un capitán carlista que murió a mi lado en la guerra» (157). Pero Rubén da otra explicación, avanzada por el mismo Max: «Contaba que ustedes se habían batido juntos en una revolución, allá en Méjico» (157). Se trata, claro está, de dos luchas muy distintas. Vemos aquí un ejemplo de la dualidad valleinclanesca proyectada en su creación literaria, Bradomín. A la vez carlista y revolucionario: el nostálgico del pasado y el adivinador o propugnador de un futuro.

Caso parecido al del abuelo de Bradomín lo representa, en *Estío*, Juan de Guzmán, el famoso plateado. El narrador se extasia ante este personaje al margen de la ley: «Juan de Guzmán en el siglo XVI hubiera conquistado su Real Ejecutoria de Hidalguía peleando bajo las banderas de Hernán Cortés. Acaso entonces nos dejase una hermosa memoria aquel capitán de bandoleros con aliento caballeresco, porque parecía nacido para ilustrar su nombre en las Indias saqueando ciudades, violando princesas y esclavizando emperadores» (220). Como vemos, Juan de Guzmán combina el valor, la fuerza (fuerza bruta incluso) con la nobleza; la nobleza, al menos, en estado potencial. Alejado, por tanto, de todo el decadentismo o intelectualismo que afectan a Bradomín, recuerda a don Juan Manuel Montenegro (los dos Juanes, adviértase). Y, explícitamente, a los conquistadores, los soldados de Cortés. El narrador lamenta, entonces, la distancia entre el pasado y el presente: «¡Es triste ver cómo los hermanos espirituales de aquellos aventureros de Indias no hallan ya otro destino en la vida que el bandolerismo!» (221). La mezcla de nobleza y subversión se da también en el mayordomo carlista, a quien Bradomín encuentra luego en sus dominios mejicanos: «lo mismo parecía un hidalgo que un bandolero» (275).

El aristocratismo de Valle-Inclán, reflejado en Bradomín, co-existe, pues, con una inclinación contraria de signo revolucionario o anárquico (que, como es bien sabido, se desarrollará en su obra futura)¹⁰: enfrentamiento a la ley, a los valores paternos, a las instituciones o gobiernos existentes¹¹. No en vano el Bradomín na-

¹⁰ José A. Maravall: «No deja de tener interés comprobar que el propio Valle-Inclán unió la protesta de escritores y poetas modernistas a la de personajes anarcoides, dando a ambas, más o menos ocasionalmente, un sentido unívoco, en las escenas de *Lucas de bohemia*» (226). Antonio Risco habla del «anarquismo de Bradomín, un anarquismo [...] aristocrático y feudal» (24).

¹¹ La llamada «ética del placer», tan evidente en las *Sonatas*, puede adscribirse asimismo al ideario anarquista o, al menos, a una de las dos vertientes básicas de ese ideario: «Si bien aparentemente el conjunto de la "moral anarquista", aunque confuso, puede considerarse unitario, hoy podemos distinguir con claridad dos corrientes: la solidaria y puritana —de clara inspiración cristiana— y la que, a partir de los presupuestos individualistas del anarquismo, y concretamente del nietzscheísmo, intenta fundamentar una ética nueva y autónoma sobre la idea del placer» (Álvarez Junco, 124). Noël M. Valis sitúa a Bradomín en el cruce de esas dos corrientes: «one could even interpret Bradomin's stance as representative of the internal conflicts the anarchist movement was experiencing at the turn of the century in the uneasy cohabitation of Nietzschean individualism and social solidarity» (230).

rrador es un exiliado. Lo esencial es la oposición al poder, ya se manifieste ésta en forma revolucionaria o anárquica, ya aristocrática o (aparentemente) tradicionalista. Ambas se conectan, si reparamos en que Valle-Inclán apunta al bandolerismo —indicio de un ánimo heroico— como fuente posible, en el pasado, de engrandecimiento o nobleza. Así lo vemos ya en una crónica temprana del escritor —«Aventuras del bandido gallego Mamed Casanova», *El Liberal*, Madrid, 7 de febrero de 1903—, inspirada en un personaje real: «El célebre bandolero tiene el gesto sombrío, dominador y galán, con que aparecen en los relatos antiguos los capitanes del Renacimiento: es hermoso como un bastardo de César Borgia. En el siglo XVI, hubiera conquistado su real ejecutoria de hidalguía peleando [...]» (cit. por Lavaud, 133). Subrayemos también aquí el elogio de la bastardía, otra manera de desafiar la ley, oponiéndose a la descendencia legítima. Asimismo se afirma de Juan de Guzmán: «Era hermoso como un bastardo de César Borgia» (221)¹². En fin, el parentesco con Borgia se establece igualmente en el caso de don Juan Manuel, de quien Concha dice: «Ese no tiene escrúpulos. Es otro descendiente de los Borgias» (*Otoño*, 347)¹³.

Como Montenegro, Juan de Guzmán representa el ideal del yo de Bradomín. Se trata de un auténtico don Juan: «Aquel capitán de los plateados también tenía una leyenda de amores. Era tan famoso por su fiera bravura como por su galán arreo» (221). Nada se nos dice, sin embargo, sobre sus específicas enamoradas. Mas Bradomín adorna esa leyenda incrustando en ella un posible episodio, que —¿por desgracia?, ¿por fortuna?— no se desarrolla: «Yo confieso mi admiración por aquella noble abadesa que había sabido ser su madrina [de Juan de Guzmán] sin dejar de ser una santa. A mí seguramente hubiérame tentado el diablo, porque el

¹² Jacques Fressard destacó oportunamente el parecido literario entre Mamed Casanova y Juan de Guzmán.

¹³ Gonzalo Sobejano (215) apunta a la influencia de Nietzsche, a través de D'Annunzio, sobre el Valle-Inclán exaltador de Borgia, el impetu bárbaro y la voluntad de dominio: «El prototipo del hombre sano, instintivo, prensil y "tropical" es, para Nietzsche, César Borgia, cuyo pontificado hubiese supuesto el triunfo de la vida en el solio mismo de la cristiandad. Por ese triunfo de la vida se afanan los héroes de D'Annunzio. Ese triunfo es el que ambicionan algunos personajes valle-inclanescos: Augusta del Fede y Attilio Bonaparte, el Marqués de Bradomín, don Juan Manuel Montenegro». Para el sentido encorniciado de la «barbarie» en Valle-Inclán, véase Leda Schiavo.

capitán de los plateados tenía el gesto dominador y galán con que aparecen en los retratos antiguos los capitanes del Renacimiento» (221). Lo que el marqués admira, interpretamos, es que la abadesa no se enamore de su ahijado. O que, de sentirse atraída por éste, haya resistido la tentación. En el lugar de la abadesa, Bradomín hubiera sucumbido. Así, indirectamente, confiesa Bradomín, por un lado, su narcisismo (amor de sí mismo, de su imagen ideal encarnada en Guzmán) y, por otro lado, lo incestuoso de su amor. Pero adviértase que ahora, originalmente, no se expresa ya la atracción del hombre por la Madre Abadesa sino la posible, aunque no realizada, atracción de ella por el hombre que hace las veces de hijo. La relación incestuosa se insinúa, sin llegar a fraguarse, por culpa (u obra meritoria) de la abadesa, una mujer que no conoce o resiste, al contrario de Bradomín, las tentaciones de la carne.

Triunfa, en cambio, el narcisismo. Identificado con la madre, en quien —como Narciso— imaginariamente se refleja, Bradomín, proyectado en Guzmán, se ama a sí mismo por mediación de ella¹⁴. Añadamos, no obstante, que este moderno Narciso sabe apartarse, aunque a duras penas, de esas aguas maternas, las cuales más que responder al amor del hijo amenazan con poseerlo. Por otra parte, Bradomín, en cuanto narrador, realiza otra hazaña de la que Narciso no fue capaz: cobrar conciencia del espacio psíquico que su reflejo constituye y darle forma o representación literaria. En las bellas palabras de Julia Kristeva: «En fait, Narcisse n'est pas complètement dépourvu d'objet. *L'objet de Narcisse est l'espace psychique: c'est la représentation elle-même, le fantasme*. Mais il ne le sait pas, et il meurt. S'il le savait, il serait intellectuel, créateur de fictions spéculaires, artiste, écrivain, psychologue, psychanalyste. Il serait Plotin ou Freud» (147-48). Por tanto, analizando las *Sonatas*, no hacemos más que (intentar) reiterar su propia trayectoria analítica, la construida por ese prodigioso intelectual, creador de ficciones especulares, Ramón del Valle-Inclán. O, más aún, no hacemos sino reflejarnos, Narcisos

¹⁴ «The fact that the mother of Narcissus was the water nymph Leirope has suggested to McDougall that the pond into which he is gazing in vain represents the nonresponsive mother. Leirope's unresponsiveness has resulted in a deficit of love; Narcissus is to make up for this loss of love by loving himself before he can love another» (Bergmann, 73).

nosotros, en el espejo de ese límpido texto, en busca de respuesta a nuestro propio deseo.

En el convento de Comendadoras Santiaguistas, Bradomín y la Niña Chole consuman su atracción amorosa. Más tarde, en un parador, se repite su orgía nocturna. Tras levantarse ambos, el marqués contempla a la Niña reflejada en un espejo: «Yo la vi en la luna del tocador, acercarse sobre la punta de sus chapines de raso, con un picaresco reír de los labios y de los dientes» (242). Si Bradomín ve a la Niña en la luna del tocador es, claro está, porque él mismo se halla situado ante ese espejo. Como confirman las palabras posteriores de ella: «¡Vanidoso! ¿Para quién te acicalas?» (242). Narciso contemplándose —acicalándose— frente a una luna. La visión de la Niña es inseparable, para Bradomín, de la visión de sí mismo.

La amenaza representada por la Niña aparece al observar Bradomín la sonrisa que ella dirige al «bello y blondo adolescente» (226). Este sería, respecto a la Niña, una figura filial, ante quien la criolla se exhibe: «[...] profanando aquella sonrisa de reina antigua!...» (226). Es curioso que el temor y los celos sean inducidos por la figura filial más que por la paterna. Pensamos en el paje Florisel de *Otoño*. Si la Madre Abadesa sabe resistir la tentación de Juan de Guzmán, no es seguro, en cambio —para Bradomín—, que la Niña resista la del bello adolescente. Sobre la mujer, nueva Fedra, se proyecta la atracción que el hombre siente hacia la madre (o la persona asimilada a ella). No todas las mujeres o madres son santas, como la abadesa.

La simple sospecha de infidelidad hace que a la Niña, en su siguiente aparición, se la presente como «una gata zalamera y traidora» (227) y, en su boca muda, vislumbre el marqués «la sonrisa de un enigma perverso» (228). Sin embargo, Bradomín, según la niña, no tendría que temer, ya que el adolescente es homosexual. Aunque tranquilizado («libre de incertidumbres»), Bradomín responde correctamente: «Niña, olvidas que puede sacrificarse a Hebe y a Ganimedes...» (229). La relación amorosa con la mujer-madre y la homosexual no se excluyen, desde luego. Bradomín recuerda el «tiempo antiguo de griegos y romanos, cuando los efebos coronados de rosas sacrificaban en los altares de Afrodita» (230). Justamente, esta frase pone de manifiesto la conexión entre los efebos y la diosa madre del amor. Bradomín, no obstante, niega que la idea de rendir culto común a Hebe y Ganimedes pueda

aplicarse a él mismo: «El cielo, siempre enemigo, dispuso que sólo las rosas de Venus floreciesen en mi alma [...]. Sólo dos cosas han permanecido siempre arcanas para mí: El amor de los efebos y la música de ese teutón que llaman Wagner»(230, 231). La denegación no impide, significativamente, que las rosas de Afrodita-Venus adornen igualmente a los efebos y al marqués, creándose así un vínculo entre aquellos que el narrador intenta distanciar. Señalemos aquí que la gran fiesta en honor de Afrodita en Argos (la llamada *histeria*) se caracterizaba por una gran confusión sexual; los hombres se vestían de mujeres y las mujeres de hombres. Erich Neumann comenta a propósito de estas fiestas:

Not only does this emphasize the connection of the Great Mother archetype with sexuality and «hysteria», but it is even more significant that the hermaphroditic festival with its interchange of sex and clothing was called the «Hybristica». The repudiation of the hybrid, uroboric state by patriarchal Greece is characteristically expressed in this designation, which is conjectured to be cognate with *hybris* («wantonness», «outrage») (86-87).

La reacción de Bradomín —aunque rinda tributo a la belleza («[a]quel bello pecado, regalo de los dioses y tentación de los poetas [...]», 230)— no hace sino prolongar, en definitiva, la actitud iniciada ya en la Grecia patriarcal.

El bello y rubio adolescente tuvo, además, una aparición fugaz, pero importante, antes de ahora. En el episodio de los tiburones, la Niña sonríe y Bradomín cree que esa sonrisa va dirigida a él. Pero posteriormente duda, al ver a su lado al adolescente: «¿Sería para él la sonrisa de aquella boca, en donde parecía dormir el enigma de algún culto licencioso, cruel y diabólico?» (176). Los participantes en este culto, o sea, los adoradores de la Venus criolla, pueden ser tanto el adolescente como Bradomín, unidos aquí también, y la ambigüedad de la sonrisa de ella —que no se sabe para quién es— contribuye a fundir a los dos hombres.

Como una Venus, en efecto, se imagina a la Niña en la historia «La niña Chole» (1893), obvio precedente de la *Sonata de estío*: «Me figuraba que las formas juveniles y gloriosas de aquella Venus de bronce florecían entre céfiros, y que veladas primero se entreabrían turgentes, frescas, lujuriosas, fragantes, como rosas

de Alejandría en los jardines de tierra caliente» (124) ¹⁵. Los «jardines de tierra caliente», en este contexto, recuerdan a los famosos jardines de Adonis, el amante de Afrodita. Consiguientemente, notamos el paralelo entre Adonis y el marqués de Bradomín. Con la sola diferencia —importante, desde luego— de que Bradomín escapa a la trágica muerte sufrida por su antecesor: esa muerte conmemorada, precisamente, por los jardines de Adonis; esto es, las plantas destinadas a perecer en seguida, símbolo del destino del infortunado amante helénico.

Con Adonis también coincide Bradomín mediante el vínculo entre ambos y las estaciones del año ¹⁶. Bradomín muere figuradamente al morir sus amores y renace, junto a las estaciones, al vivir un nuevo amor. En este sentido, ya que el renacer —como en el caso de Adonis— suele asociarse con la venida de la primavera, el simbolismo primaveral afecta a la sonata, aunque ésta transcurra (como ahora) en otra estación: «me embriagaba con el perfume de aquellas rosas abrileñas [...]» (155). En «La niña Chole», leemos: «parecíame respirar una esencia suave, deliciosa, divina: la esencia que la primavera vierte, al nacer, en el cáliz de las flores y en los corazones» (119). La frase citada se modifica levemente en la *Sonata de estío*, donde a la esencia de la primavera sustituye la de la «madurez estival» (156). Se trata, pienso, junto a la emoción comprensible del estío, de subrayar la madurez del protagonista, tan necesaria para hacer frente a la Niña Chole. Pero las connotaciones primaverales del pasado —y de la sonata en general— siguen siendo evidentes.

Más aún, Adonis es hijo de Mirra, una de las mujeres con quien se compara a la Niña Chole (208). Desde esta perspectiva, se refuerza el carácter materno-filial de la relación entre la Niña y Bradomín, carácter que, por otra parte, se da asimismo en los amores entre Venus y Adonis ¹⁷.

¹⁵ En la sonata, «Venus de bronce» se sustituye por «musmé yucateca» (162).

¹⁶ «Adonis' annual comings and goings obviously symbolize the seasonal vegetative cycle, and in many parts of the eastern Mediterranean his death was mourned annually in city-wide rites; this was the explicit view, not only of Frazer, but of many of the "natives"» (Friedrich, 70).

¹⁷ Friedrich: «the Greek Aphrodite and Eros figures (and the Proto-Indo-European Dawn), though primarily erotic, were also maternal. Much more usual and widespread than such "exotic" syntheses, however, is a strong segregation of the two complexes from each other» (182). La segregación de esos dos complejos (sexual y maternal) la atribuye Friedrich a imposiciones de la sociedad masculina.

Que el bello adolescente constituye un peligro para Bradomín se hace patente luego. La Niña ha jugado contra el adolescente y, al no tener dinero, convino que cada beso suyo valía cien onzas. «Tres besos ha jugado y los tres ha perdido», le informa a Bradomín, con una sonrisa, el muchacho (250). Aunque por obra de azar, la Niña, pues, se ve obligada a otorgar sus favores a otro hombre. El juego revela un aspecto de ella sugerido inicialmente, que permite relacionarla con Lili (152) y otras mujeres fatales, como Salomé (208)¹⁸. El marqués no hace diferencia entre besos de juego y de verdad. Sus celos e irritación lo indican: «Esta mujer es mía, y su deuda también», exclama (251). Juego o farsa serios, una vez más. Tampoco el juego de la creación literaria anula el dolor, de cuya sustancia se compone.

Entre el adolescente y Bradomín existe, en suma, una relación indudable¹⁹. El bello adolescente exhibe, a plena luz, un aspecto reprimido del propio Bradomín. Es como su otro yo, contra el que tiene que luchar. La guerra intra-personal se transforma en guerra inter-personal. La ficción se adecúa a la vida, donde tal desplazamiento es común. «Esta mujer es mía» significa profundamente: Yo no soy de ella. Sin embargo, Bradomín le había dicho a la Niña poco antes, tras la primera consumación de su amor: «¿No comprendes que soy tu esclavo para toda la vida?» (209).

El capítulo termina, apropiadamente, presentando a unas «viejas de treinta años, arrugadas y caducas, con esa fealdad quimérica

Así se dice a propósito de los misterios de Eleusis: «They confronted and flouted the artificiality of the antithesis between sexuality and maternalism that was upheld in all public cult in the male-dominated society. [...] Precisely because of this they were under such a categorical and successful taboo» (210).

¹⁸ Este episodio de los besos procede del relato «La feria de Sancti Spiritus» (*Apuntes*, 1 de enero de 1897) —reproducido en Hormigón, 100-04—, cuya protagonista se llama Lili. Sobre la legendaria Lili escribe M. Rudwin: «The fatal power of Lilith is not limited to new-born infants. She offers a greater danger to men, particularly in their youth» (cit. por Praz, 282).

¹⁹ En «La niña Chole», el papel del adolescente corresponde más bien al mismo narrador, quien cuenta apenas «veinte años» (111, 135). El supuesto marido de la Niña Chole —un inglés— muestra, en cambio, rasgos bradominescos: «parecíome un hombre recio y altivo: peinábase como el príncipe de Gales [...]. Sin duda alguna, presumía de aristócrata» (126). Por otra parte, la descripción de este hombre lo acerca al adolescente de *Sonata de estío*, claro signo de inestables barreras entre unos y otros personajes masculinos: «él atlético, de ojos azules y rubio ceño, de mejillas bermejas y frente blanquísima [...] blondos cabellos [de] gigante [...]» («La niña Chole», 114, 125). «Era gigantesco, de ojos azules y rubio ceño, de mejillas bermejas y frente muy blanca [...] bello y blondo adolescente» (*Sonata de estío*, 225, 226).

de los ídolos» (251). Como siempre, el narrador rebasa el nivel de lo pintoresco o meramente decorativo. Por más que «indias andrajosas» (251), esas viejas jóvenes se alzan con el prestigio de divinidades maternas y amorosas; amorosamente crueles: «parecían sibilas de algún culto lúbrico y sangriento» (252). ¿Cómo no establecer, pese a apariencias en contrario, la correspondencia con la Niña Chole, sacerdotisa de un «antiguo culto licencioso, cruel y diabólico» y, a la par, dotada de una «boca [...] sangrienta» (228)? Finalmente, se nos brinda la bella descripción de una danza sugeridora de un sacrificio: «Mulatos y jarocho ejecutaban aquellas extrañas danzas voluptuosas que los esclavos trajeron del África, y el zagalejo de colores vivos flameaba a los quiebros y mudanzas de los bailes sagrados con que a la sombra patriarcal del baobab eran sacrificados los cautivos» (252). Lo que nos sorprende, en esta descripción, es el adjetivo «patriarcal», que se diría una reacción masculina con la cual conjurar un mundo amenazador, no exactamente patriarcal sino, al contrario, materno.

Cuando por fin aparece el general Bermúdez, la Niña Chole se rinde a él, aunque defienda a Bradomín del riesgo que corre. La reacción de éste es curiosa. No hace frente al general, no le disputa a su mujer, ni siquiera responde cuando Bermúdez le cruza la cara a la Niña con un látigo. Más bien, Bradomín parece admirarse ante el general, a quien ve «como un raptor de los tiempos heroicos» (257). Interesa notar que Bradomín había fantaseado él mismo el secuestro de la Niña: «Tengo el propósito de secuestrarla a usted apenas nos hallemos en despoblado» (183). Alega ahora, justificándose, que la Niña pertenece al general «por hija y por esposa», las cuales son «dos sagradas potestades» (257). ¿Por qué antes no las respetó? Destaquemos que la obediencia a la ley del padre y marido se atenúa al imaginar a Bermúdez como un «raptor», o sea, un violador de la ley. La actitud de Bradomín revelaría, a la vez, acatamiento a la ley (donde apoyar el propio dominio patriarcal) y oposición a ella (en solidaridad con un raptor).

Por fortuna, el marqués recobrará a la Niña, sin tener que disputarla. Otros se encargan de hacerlo: los plateados, cuyo capitán —Juan de Guzmán, suponemos, aunque no se lo nombre— parece en el empeño. Es, pues, éste y los suyos quienes llevan a cabo la hazaña a que el marqués no se atreve: secuestrar a la linda criolla. De tal modo, esos hombres funcionan (sin saberlo) como el brazo ejecutor de los deseos de Bradomín.

Pero la Niña se resiste a ser una presa. Así, tras desabrochar el corpiño y destrenzarse el cabello, la vemos contemplarse en un espejo: «Parecía olvidada de mí», comenta lacónicamente el narrador (278). Supremo pecado: olvidarse de él, que nunca se olvida de sí mismo. A continuación nos ofrece una pintura bien negativa de la Niña Chole: sus labios son «cruels», en sus palabras hay un «encanto apasionado y perverso» (279)²⁰. No hay duda de que Bradomín no las tiene todas consigo. Su aceptación de la mujer puede interpretarse, entonces, como una muestra de debilidad o incapacidad para poner fin a una relación temible. El mismo confiesa: «no he sido un héroe, como pudiera creerse» (279). ¿Como pudiera creer quién? Bradomín aquí peca de ingenuo. Su sinceridad, aunque encomiable, resulta innecesaria.

Llegamos al final de la sonata: «Yo, que en el fondo de aquellos ojos [de la Niña Chole] creía ver siempre el enigma oscuro de su traición, no podía ignorar cuánto cuesta acercarse a los altares de Venus Turbulenta. Desde entonces compadezco a los desgraciados que, engañados por una mujer, se consumen sin volver a besarla. Para ellos será eternamente un misterio la exaltación gloriosa de la carne» (280). Hermoso final, que ratifica la condición de la Niña como Venus («Turbulenta», además) y, consiguientemente, de Bradomín como Adonis o hijo-amante. Creemos, sin embargo, que esta pagana «exaltación gloriosa de la carne» no excluye totalmente la actitud censurada. Pues, aunque sea para oponerse a ellos, Bradomín se compara con los «engañados por una mujer», como si fuera un marido tradicional, dueño legítimo de la Niña.

En conclusión, contraviniendo el modelo edípico clásico, no vemos a Bradomín, en sus amores, entablar rivalidad verdadera con figuras paternas (padres, maridos o maridos-padres). O bien estas figuras carecen totalmente de fuerza, o bien —si la tienen— Bradomín está dispuesto a renunciar a la partida. Su relación con la mujer discurre, normalmente, en un clima desprovisto de rivalidad masculina, como no sea la que, en la fantasía del héroe (o antihéroe), pudieran presentar personajes filiales, en quienes se proyecta el propio Bradomín. Este conoce, en efecto, por experiencia

²⁰ Todo este último capítulo es transcripción casi literal de un breve relato valleinclanesco: «Del libro "Tierra Caliente"» (*Don Quijote*, 30 de diciembre de 1898; reproducido en Hormigón, 104-05). La única diferencia importante es que la mujer de este relato se llama (una vez más) Lili.

propia, el poder de seducción de la madre (o de la mujer que la sustituye) sobre el muchacho joven (o sobre el hombre maduro en quien la condición juvenil se perpetúa). La reacción masculina o patriarcal contra el dominio femenino es notable. Ya que la placentera relación entre los dos sexos exige la ausencia del representante de la ley (el padre simbólico), Brandomín ha de acudir a la identificación con otros hombres cuya fuerza no actúa en connivencia con la ley sino, al contrario, en oposición a ella. La traducción de esa postura al plano social es la de un individuo a la vez legitimista (esto es, psicológicamente, partidario de la legitimidad o poder masculinos) y anarquista o contrario al orden imperante.

OBRAS CITADAS

- Álvarez Junco, José. *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*. Madrid: Siglo XXI, 1976.
- Bergmann, Martín S. *The Anathomy of Loving: The Story of Man's Quest to Know What Love Is*. New York: Columbia University Press, 1987.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos, 1972 (reimpresión).
- Feal, Carlos. *En nombre de don Juan (Estructura de un mito literario)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1984.
- «La realidad psicológica en la Sonata de Otoño». *España Contemporánea*, 4 (1989): 41-60.
- Fressard, Jacques. «Valle-Inclán et Marned Casanova». *Les Langues Néo-Latines*, 173 (1965): 39-53.
- Friedrich, Paul. *The Meaning of Aphrodite*. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- Hormigón, Juan Antonio. *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987.
- Kristeva, Julia. *Histoires d'amour*. París: Denoël, 1983.
- Lacan, Jacques. «Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse». *Écrits*. París: Seuil, 1966. 237-322.
- Lavaud, Eliane. *Valle-Inclán: du journal au roman (1888-1915)*. París: Klincksieck, 1980.
- Maravall, José Antonio. «La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán». *Revista de Occidente*, 44-45 (1966): 225-56.
- Muecke, D. C. *Irony and the Ironic*. 2.^a ed. New York: Methuen, 1982.
- Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness*. Trad. R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- Praz, Mario. *The Romantic Agony*. 2.^a ed. Trad. Angus Davidson. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Risco, Antonio. *El demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos, 1977.
- Rubia Barcia, José. *Mascarón de proa: Aportaciones al estudio de la vida y de la obra de don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro*. Sada, A Coruña: Ediciós do Castro, 1983.
- Schiavo, Leda. «La "barbarie" de las Comedias bárbaras». *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La Guerra Civil*. Ed. Ángel G. Loureiro. Barcelona: Anthropos, 1988. 191-203.

- Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.
- Smither, William J. *El mundo gallego de Valle-Inclán*. Sada, A Coruña: Edición do Castro, 1986.
- Sobejano, Gonzalo. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967.
- Valis, Noël M. «Valle-Inclán's *Sonata de Otoño*: Refractions of a French Anarchist». *Comparative Literature Studies*, 22 (1985): 218-30.
- Valle-Inclán, Ramón del. «La niña Chole». *Femeninas (Seis historias amorosas)*. Seleccionadas Austral. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
- *Sonatas. Memorias del Marqués de Bradomín*. 2.^a ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- *Luces de bohemia*. Ed. A. Zamora Vicente. Clásicos castellanos. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.